

**Tomasz Cieslak-
-Sokolowski**
Uniwersytet
Jagielloński

Jak czytać współcześnie współczesną poezję? Kilka uwag o strategii krytycznej Marjorie Perloff

Najprostsza odpowiedź na tytułowe pytanie brzmieć powinna – wszystko zależy od przyjętej definicji współczesności. W tym tekście chciałbym opowiedzieć o jednej takiej – wyrazistej – definicji, jaką daje się wyczytać z pisarstwa krytycznego uznanej, choć wciąż słabo obecnej w świadomości naszej rodzimiej krytyki literackiej, amerykańskiej krytyczki – Marjorie Perloff¹.

Tę pierwszą odpowiedź chciałbym wstępnie skomplikować o jedno dopowiedzenie: tryb lektury współczesnej poezji zależy tyleż od przyjętej definicji współczesności, ile – w równym stopniu – od literatury, jaką chcielibyśmy czytać². W ostatniej części tego tekstu przyjdzie zatem dokonać wyboru – i w tym względzie – stać się stronnikiem pewnej dykcji poetyckiej.

¹ Marjorie Perloff jest emerytowaną profesorką Stanford University, autorką kilkunastu książek (od spisanej w duchu nowokrytycznym *Rhyme and Meaning in the Poetry of Yeats*, 1970, po jeden z manifestów tzw. nowych studiów modernistycznych *21st-Century Modernism*, 2002 – książka wydana w prestiżowej serii Blackwell Manifestos). Peter Barry w *The Encyclopedia of Literary Critics and Criticism* (1999) nazwał Perloff czołową amerykańską krytyczką współczesnej poezji, krytyczką łączącą ożywione zainteresowanie dla kanonizowanych poetów Wysokiego Modernizmu (Pound, Eliot) z umiejętnością wsłuchania się w rytm przemian amerykańskiej poezji powojennej (od poetów nowojorskich po tzw. *language poetry* lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych).

² Obie wstępne przesłanki mają swe podłoże w uwarunkowaniach współczesnego dyskursu literaturoznawczego, które Ryszard Nycz określił jako „konsekwencje **kryzysu uprawomocnienia**”: „Współczesny dyskurs teoretyczny nie może uzasadnić swej profesjonalizacji zapewnieniem sobie metajęzykowego statusu ani też wyłącznego dostępu do wiedzy obiektywnej o tym, co jest poza wszelkimi uwarunkowaniami (gdyż uważa ją za wiedzę niemożliwą lub pustą) – lecz «tylko» do wiedzy uzyskanej w rezultacie zastosowanych procedur analitycznych (nieuchronnie z kolei nacechowanych – podmiotowo, społecznie czy kulturowo). Specyficzną właściwością tych metod jest to, że poznawcze wyniki nie dają się tu oddzielić od

Piękna lektura

Jedną z pozycji najczęściej przywoływanych w rozważaniach o najnowszej poezji polskiej czy – jak chcieliby inni – o nowych dykcjach jest 7. numer „Literatury na Świecie” z roku 1986, który – jako pierwsza prezentacja „nowinek” w amerykańskiej literaturze – otworzyć miał linię przede wszystkim o’harystycznych i ashbery’ńskich inspiracji w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Pisał redaktor tego numeru Piotr Sommer:

Układając ten zeszyt, pragnąłem po prostu zachować niejaką równowagę między tym, co napisali poeci, a tym, co napisano o nich. Przy okazji pierwszej poważniejszej prezentacji poetów nowojorskich w Polsce – przybliżenie tła, na jakim należy ich czytać, wydawało się sprawą nie mniej ważną niż same wiersze³.

I w to właśnie „tło” lekturowych przyzwyczajęń z jednej strony i wyzwąń z drugiej rekonstruuje w swoim szkicu – otwierającym numer „Szkoła nowojorska” – Perloff. Myślę oczywiście o tekście *Nowe progi, stare antynomie: współczesna poezja a granice egzegezy*⁴. Warto w tym miejscu – w największym chociaż skrócie – odtworzyć podstawowe składniki postulatów zaprezentowanych w tym artykule.

Perloff otwiera swój szkic z połowy lat siedemdziesiątych próbą opisu sytuacji badań literackich wobec wyzwąń stawianych przez Nową Poezję. Zauważa, że szczególnie dwa tryby lektury uległy raptownemu wyczerpaniu. „Intencjonalny styl krytyczny” – czyli styl wspierania własnej interpretacji na deklarowanych przez poetę zamiarach – doprowadził do sytuacji, w której sami twórcy zbudowali zarazem dominujący model historycznoliteracki oraz szkołę tegoż modelu lektury (to oczywiście historia kariery kategorii Wysokiego Modernizmu i Nowej Krytyki, historia przejścia czołówki poetów anglosaskich na uniwersytety w latach trzydziestych i ich zdominowania na kilka następnych dekad⁵). Kres „egzegezy symbolistycznej” – „objaśniania znaczenia, im bardziej skomplikowanego i ulotnego, tym lepiej”⁶ – związany jest zaś z niemożliwą do utrzymania ówczesnie (i współcześnie) koncepcją natury tekstu poetyckiego, w którego centrum miałyby stać poddający się rozszyfrowaniu „gęsty” symbol.

sposobów ich uzyskania” (*idem, Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego* [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 35).

³ P. Sommer, *[Układanie numeru...]*, „Literatura na Świecie” 1986, nr 7, IV str. okł.

⁴ Por. M. Perloff, *Nowe progi, stare antynomie: współczesna poezja a granice egzegezy*, „Literatura na Świecie” 1986, nr 7, s. 5–29.

⁵ W tej sprawie por. M.H. Whitworth, *Introduction* [w:] *Modernism*, red. M.H. Whitworth, Malden, Oxford 2007, s. 49.

⁶ M. Perloff, *op.cit.*, s. 9.

I w tym właśnie miejscu pojawia się kluczowe pytanie *Nowych progów, starych antynomii*: „Jak więc traktować poezję współczesną?”⁷. Pierwsze wskazanie daje się wyczytać z następującego zdania Perloff, skreślonego na marginesie *Eseju o stylu*: „Skoro obrazy O’Hary opierają się [...] interpretacji symbolistycznej, musimy pogodzić się z ich znaczeniem dosłownym”⁸. W ten sposób docieramy – podpowiada krytyczka – do możliwości opisanie tematu wiersza: „[...] streszczenie może opisać to, co wiersz mówi, lecz daje nam znikome pojęcie o tym, jak wiersz działa”. I ta właśnie uwaga otwiera pole zasadniczej konieczności. Perloff pisze:

Bowiem oryginalność i odrębność *Eseju o stylu* polegają na tym, co Szklowski nazwał „defamiaryzacją” lub „uniezwyklieniem” – usunięciem przedmiotów z pola widzenia „automatyzmu postrzegania”. Nie powinny nas interesować znaczenia poszczególnych słów bądź zbitek słów, lecz struktura tych znaczeń⁹.

Uważne (re)konstruowanie krajobrazu językowego wiersza post-symbolistycznego, „wiersza gestu” sprowadza się ostatecznie do przyjemności szczególnego rodzaju współuczestnictwa. Perloff przekonuje, że czytelnik pogodzony ze znaczeniem dosłownym (tym, o czym wiersz mówi) jest w stanie wkroczyć w akcję wiersza, czyli odpowiedzieć na proces, w którego trakcie poeta reaguje na rzeczy będące w jego otoczeniu¹⁰.

Brzmieć to może jak proste powtórzenie formalistycznej dyrektywy, jak próba zrozumienia współczesności narzędziami z minionej, domkniętej epoki. Rosyjski formalizm w połowie lat osiemdziesiątych, ale i później przypominać musiał z trudem przewyciężany w Polsce paradygmat badań literackich. Atrakcyjność odwołań Perloff dla czytelników pamiętających dobrze – najczęściej z czasów własnej polonistycznej edukacji – klasyczne teksty Edwarda Balcerzana mogła się okazywać zapewne wątpliwa¹¹. Tak przypuszczalnie tłumaczyć wypada długie milczenie o tekście Perloff, z jakim mamy do czynienia w krytycznoliterackich debatach o sposobach lektury nowej poezji¹².

⁷ *Ibidem*, s. 12.

⁸ *Ibidem*, s. 17.

⁹ *Ibidem*, s. 18.

¹⁰ Por. *ibidem*, s. 27.

¹¹ Chodzi oczywiście o odmienne koleje recepcji formalizmu rosyjskiego w Polsce i Stanach Zjednoczonych. Mówiąc najprościej (i zgadzając się na pospieszne uproszczenia), nasze rodzime próby aplikacji związane były silnie z wstępującym paradygmatem strukturalistycznym (zarówno koncepcja „sytuacji lirycznej”, jak i najbardziej „formalistyczna” z książek Balcerzana *Kręgi wtajemniczenia* w ramach tegoż paradygmatu znajdowały swoje uzasadnienie), natomiast w krytyce amerykańskiej – jak w przypadku pisarstwa krytycznego Perloff – formalizm rosyjski (na równi z lekcją dekonstrukcji) pozwalał osłabiać nawyki symbolistycznej egzegezy nowokrytycznej.

¹² Stało się już chyba regułą, że o pisarstwie Marjorie Perloff mówią chętnie sami współcześni poeci (por. indeks książki rozmów z Andrzejem Sosnowskim *Trop w trop*), podczas gdy krytycy opisujący twórczość tychże poetów o amerykańskiej krytyczce pamiętają rzadko (szkie *Nowe progi, stare antynomie* cytuje w swoim przeglądowym artykule Joanna Orska *Co to jest o’haryzm – próba krytycznej rewizji pojęcia*, „Kresy” 1998, nr 3, s. 44–56).

Tymczasem, jak mi się wydaje, zabrakło jedynie (?) tła dla „tła, na jakim należy czytać”. Ten właśnie klimat, specyficzny klimat amerykańskiej krytyki od połowy lat siedemdziesiątych chciałbym w kilku, skrótowych z konieczności, zapiskach odtworzyć.

Zacznę od z pozoru mało znaczącego passusu *Nowych progów, starych antynomii*, w którym Perloff omawia „krytyczną reakcję na poezję Williama Carlosa Williamsa [jako] [...] przykład niepowodzenia estetyki symbolistycznej w podejściu do poezji post-symbolistycznej”. Podsumowując ten fragment rozważań, pisze krytyczka:

Williamsowi rzeczywiście wystarcza prezentacja, jak tego pięknie dowiódł Hillis Miller [w książce *Poets of Reality*, Cambridge 1969, s. 285–359 – przyp. mój, T.C.-S.], i właśnie ów przedstawiający charakter poezji Williamsa doprowadził, zdaniem Millera, do „zrewolucjonizowania ludzkiej wrażliwości”. Pomimo jednak tak rzadkich rozpraw, jak te autorstwa Millera [...], większość tak zwanych krytycznych opracowań Williamsa i jego następców jest w gruncie rzeczy w dalszym ciągu [...] serią niekończących się komentarzy, które próbują objaśniać co trudniejsze symbole w tekście¹³.

Piękna lektura Josepha Hillisa Millera jest więc takim stylem czytania, który stanowić ma opór wobec krytycznego przesądu, że dobry wiersz to taki, który nie tyle mówi o tym, o czym mówi, lecz o tym, co jest symbolizowane przez to, co zostało wypowiedziane. (W przypadku *Jachtu* Williamsa w ramach takiego przesądu ważniejsze – dla interpretatora – miałoby być to, co wyścig jachtowy może symbolizować, niż sam ten wyścig). Powtórzony w ramach tego odniesienia postulat kresu „egzegezy symbolistycznej” nie wyczerpuje się jednak w sentymentalnym zauważeniu „pięknej” interpretacji. Wskazanie nazwiska Hillisa Millera wprowadza raczej w specyficzny klimat połowy lat siedemdziesiątych XX wieku.

Z tego też czasu pochodzi ciekawy tekst *Deconstructing the Deconstructors*¹⁴, który – jak mi się wydaje – jest w stanie zdać relację z pewnej przygody amerykańskiej krytyki. Mówiąc najprościej, podpowiada on, jak można by rozumieć lekcję dekonstrukcji jako szkoły czytania współczesnej poezji. Hillis Miller przekonuje w nim, że założycielski esej Jacques’a Derridy *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych* dziesięć lat od jego zaprezentowania funkcjonuje w amerykańskiej krytyce literackiej na innych zasadach niż te, które warto byłoby podjąć w praktykach lekturowych. Hillis Miller „dekonstruuje dekonstrukcjonistów”, by odświeżyć pytanie o kategorię gry, którą należałoby umieścić w centrum myślenia o tekście (literackim), oraz o to, co sam Derrida określił „ryzykiem” „dalszego czytania w określony sposób”¹⁵.

¹³ M. Perloff, *op.cit.*, s. 10.

¹⁴ Por. J. Hillis Miller, *Deconstructing the Deconstructors*, „Diacritics” 1975, nr 2 (vol. 5), s. 24–31.

¹⁵ Por. J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 261.

Autor *Deconstructing the Deconstructors* zwraca uwagę na newralgiczny punkt, który nazywa „momentem lingwistycznym”. Píše, że jest to moment krytyki zawieszony w przedłużonym badaniu języka jako takiego – gry figur w języku, czyli tego, co język wytwarza. W tak pomyślanej „elastycznej” analitycznej retoryce dostrzega Hillis Miller szansę – po pierwsze – bliskiego czytania¹⁶, po drugie – co stanowi konsekwencję uwagi pierwszej – twórczego zagospodarowania momentu lingwistycznego, momentu aporii (czyli rozpoznania figuratywnego skomplikowania aktu własnej interpretacji): „[...] odtąd niemożliwy staje się powrót jakby nigdy nic do naiwnej, mimetycznej interpretacji”¹⁷.

Ten zarysowany w połowie lat siedemdziesiątych projekt znalazł swe kluczowe dopełnienie w jednej z późniejszych książek Hillisa Millera *The Linguistic Moment*¹⁸. W zakończeniu obszernego wstępu *Between Theory and Practice* krytyk formułował swoiste zakresy owego twórczego zagospodarowania momentu aporii. Moment lingwistyczny – pisał – nie oznacza, że autor nie wie, co chciałby powiedzieć w sposób prosty; nie oznacza jakiegoś możliwego do uleczenia w akcie interpretacji błędu; nie oznacza także woli czynienia komplikacji dla interpretatora; oznacza raczej – dodawał – zawieszenie przez interpretatora woli osiągnięcia podstawy, jednolitego sensu, oznacza zgodę na wielość sensów, wreszcie – zgodę na nierozstrzygalność jako nieodłączną konieczność języka. Dlatego też krytyczny komentarz nie tyle przybierać ma postać domkniętej opowieści o centrum wiersza, książki, ile – w serii dopowiedzeń, przypisów – zdawać relację z efektu nieokreśloności¹⁹.

Autor *Deconstructing the Deconstructors* opisuje także – oprócz wspomnianego zaniedbania prób twórczego zagospodarowania momentu aporii – pewien nawyk, jaki wytworzyła nazbyt pospieszna recepcja tekstu Derridy – mówi o dość powszechnej tendencji formułowania tezy o radykalnym zerwaniu pomiędzy modernizmem a postmodernizmem²⁰. (Z perspektywy czasu kanonicznym przykładem tejże retoryki zerwania stały się słynne tabele Ihaba Hassana, w których krytyk na zasadzie prostych opozycji zestawiał właściwości stylu literatury modernistycznej i postmodernistycznej²¹). Tej retoryce pisarstwo krytyczne Perloff nigdy się nie poddało. Warto w tym miejscu wskazać kilka elementów, które ułatwiły autorce *Nowych progów, starych antynomii* ów opór wobec nazbyt pospiesznego uznania postmodernizmu za jedyną

¹⁶ Przypomina się przetłumaczone na język polski zdania J. Hillisa Millera: „Tak trudno, nazbyt trudno, skupić uwagę na tekście” (*idem, Czytanie dokonujące odczytania* [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 131).

¹⁷ *Ibidem, Deconstructing the Deconstructors...*, s. 30. Hillis Miller stwierdzał w tonie dość kategorycznym: „Odkrycie (bądź przywołanie z przeszłości) takiej analitycznej retoryki [...] stanowi wielkie zadanie badań literackich w najbliższym czasie” (*ibidem*).

¹⁸ Por. J. Hillis Miller, *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens*, Princeton 1985.

¹⁹ *Ibidem*, s. 54–58.

²⁰ Por. *idem, Deconstructing the Deconstructors...*, s. 27.

²¹ Zob. np. I. Hassan, *POSTmodernISM: a Paracritical Bibliography* [w:] *idem, Paracriticism*, Urbana, London 1975, s. 39–62.

funkcjonalną kategorię wyjaśniającą współczesność literacką. (Będę w tym fragmencie swojego tekstu podążał śladem krótkiej charakterystyki trzech ledwie książek krytyczki z lat 1981–2002).

W roku 1981 Marjorie Perloff w swoisty sposób podsumowała gorącą dekadę poszukiwań – pisała we wprowadzeniu do *The Poetics of Indeterminacy*:

Ta książka ma swój początek w okresie, gdy osiem lat temu pisałam o poezji Roberta Lowella. Podczas studiów nad Lowellowskimi „imitacjami” Rimbauda pojawiła się myśl, której jak dotąd nie zrewidowałam, że to, co nieprecyzyjnie nazywamy „modernizmem” w anglo-amerykańskiej poezji w rzeczywistości składa się z dwóch oddzielnych, chociaż często przeplatających się wątków, pasm: z symbolistycznego trybu, który Lowell odziedziczył po Eliocie i Baudelaire’u oraz niejako poza, ponad nimi, wywodzącego się od wielkich romantyków, „antysymbolistycznego” trybu nieokreśloności czy „nierozstrzygalności”, niedosłowności i wolnej gry, którego pierwszym przykładem są Rimbaudowskie *Iluminacje*²².

Manewr wpisany w te zdania wart jest szczegółowego odtworzenia. Przede wszystkim amerykańska krytyczka osłabia wyjaśniającą moc kategorii modernizmu (rozumianego jako homogeniczna epoka). Zamiast takiego modelu periodyzacyjnego proponuje lekturę genealogiczną (zainteresowaną raczej podążaniem śladem łańcucha określonych zależności, organizowaną przez napięcie pomiędzy konkurencyjnymi pasmami wpływów). Dzięki tak pomyślanej perspektywie ciągłości, jak przekonuje Perloff, zasadnie udaje się zrozumieć zarówno wczesne impulsy, jak i ich późniejsze modyfikujące powtórzenia.

Pięć lat później, w roku 1986, wydaje badaczka najbardziej chyba znaną, najczęściej przywoływaną swoją książkę, *The Futurist Moment*²³. We wstępie do niej Perloff przyznaje, że praca została pomyślana jako swoiste uzupełnienie książki *The Poetics of Indeterminacy*. To zastrzeżenie o tyle istotne, że w książce poświęconej (genealogicznym) studiom poezji od Rimbauda do Cage’a zależało krytyczce na opisanu modernistycznych poetyk „antysymbolistycznych”; w książce *The Futurist Moment* następuje swego rodzaju rewizja tego ostrego (nazbyt ostrego – jak stwierdza krytyczka) podziału. Badaczka tak wyznacza ramy swojego zamierzenia:

Moim zadaniem, w każdym razie, jest nie tyle poczynić rozróżnienia, ile zbadać kontur **szczególnego momentu** w literaturze i historii sztuki, którego wybuch rzucił długi cień [podkr. moje – T.C.-S.]²⁴.

Chodziłoby więc o studium pewnego przypadku, który stanowił moment inicjalny dla wielu zjawisk sztuki dwudziestowiecznej (w centrum tej pracy staje technika kolażu).

²² M. Perloff, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Princeton 1981, s. VII.

²³ Por. eadem, *The Futurist Moment*, Chicago, London 2003 (I wyd. 1986).

²⁴ *Ibidem*, s. XXXVIII.

Już w latach bezpośrednio następujących po opublikowaniu *The Futurist Moment* wskazywano na prekursorski charakter książki. Podkreślano przede wszystkim fakt, że praca Perloff jako wyrazista reinterpretacja modernizmu, ruchu modernistycznego owocuje taką wizją, w której jego różnorodność domaga się opisu nie tyle w kategoriach serii -izmów, ile w serii ponownych lektur kluczowych tekstów tę różnorodność pozwalających rozplanować. Pomimo wyraźnie określonego projektu lekturowego, jego kształt trudno się przebić do powszechnej świadomości interpretatorów literatury modernistycznej. We wstępie do wznowienia *The Futurist Moment* z roku 2003 Perloff spisuje anegdotę ilustrującą ten problem. Wielokrotnie bowiem przy okazji różnego rodzaju konferencji przedstawiana była jako autorka nie *The Futurist Moment*, lecz *The Futurist Movement*. Stąd jedną z części owego wstępu do drugiego wydania zatytułowała wyraziście – nie pozostawiając żadnych złudzeń – *Moment, Not Movement*²⁵. Badaczka określiła przy tej okazji wyraźnie różnicę pomiędzy opisem futurystycznego, modernistycznego ruchu a opisem modernistycznego momentu. O ile myślenie o futuryzmie w kategoriach ruchu pociągałoby za sobą konieczność opisu jego zasadniczych wystąpień, dominujących rodzajów artystycznej działalności, kolejnych ewolucji i transformacji, o tyle kategoria momentu pozwala badaczowi literatury na zauważenie wewnętrznego skomplikowania zjawisk, które kojarzone mogą być z owym -izmem. Po stronie tego skomplikowania – znaczonego duktem konkretnych tekstów jako impulsów rzucających długi cień na historię literatury i sztuki XX wieku – zdaje się opowiadać Perloff²⁶.

W tym sensie rodzajem swoistego podsumowania okazuje się książka *21st-Century Modernism* z roku 2002²⁷. Krytyczka we wstępie do niej zauważa (proklamuje?) zasadniczą zmianę punktu widzenia na początku XXI wieku. Uznaje, że do retoryki zerwania z lat sześćdziesiątych (tu pojawia się przykład słynnej antologii Donalda Allena *The New American Poetry. The Post-moderns*), nie ma już łatwego powrotu, że koncept postmodernizmu i jego oddzielenia od literackiego modernizmu coraz mniej mówi o współczesnej poezji²⁸. Badaczka proponuje więc odnowioną lekturę modernistycznych początków, widząc zasadniczą potrzebę pokazania, w jaki sposób „szczególne dziedzictwo wczesnego modernizmu jest odzyskiwane przez nowe poetyki współczesnej poezji”²⁹.

Zadaniem zasadniczym okazuje się więc wyrazisty projekt ponownej lektury wczesnego modernizmu. Punktem kluczowym dla Perloff – „ude-

²⁵ *Ibidem*, s. XXII–XXVII.

²⁶ W ciekawy sposób odróżnienie, które czyni we wstępie do drugiego wydania *The Futurist Moment* Perloff, rozróżnienie kategorii *movement* i *moment* oraz użyteczność drugiej z nich doprecyzowuje Rainer Rumold w książce *The Janus Face of the German Avant-Garde: from Expressionism toward Postmodernism* (Evanston 2002, s. X–XV).

²⁷ Por. M. Perloff, *21st-Century Modernism. The „New” Poetics*, Malden 2002.

²⁸ *Ibidem*, s. 1–3.

²⁹ *Ibidem*, s. 6.

zeniem”, „wstrząsem” – jest tu poezja Eliota. Awangardowa poezja Eliota ma wyznaczać ten horyzont najnowszej poezji, który dałoby się opisać przez „nowe zainteresowanie dla języka, dla siły słów”³⁰. Perloff próbuje pokazać – nade wszystko – że modernizm (głównie awangardowy) wcale się nie wyczerpał. (Warto dodać w tym miejscu, że podtytuł książki Perloff – *The „New” Poetics* – można czytać jako odpowiedź na jedną z najważniejszych interpretacji poezji Eliota, Pounda i Yeatsa – w ramach wpływowej w latach sześćdziesiątych akademickiej Nowej Krytyki – czyli książkę C.K. Steada *The New Poetic*³¹).

Kolejne książki amerykańskiej krytyczki okazały się prekursorskim wkładem w markę „Nowych Modernizmów”, którą The Modernist Studies Association (MSA) wypracowało w ramach edycji corocznych konferencji oraz działalności czasopisma „Modernism/Modernity” od połowy lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku³².

Piękne lektury a współczesna poezja polska

We wprowadzeniu do antologii *Była sobie krytyka...*, w swoisty sposób podsumowującej kierunki rozwoju języków krytycznych w latach dziewięćdziesiątych, Dariusz Nowacki i Krzysztof Uniłowski pisali m.in.:

Jeżeli zonglowanie odniesieniami kulturowymi stanowi charakterystyczny przykład „uciekania” poza tekst, to inspiracje dekonstrukcjonistyczne moglibyśmy uznać za przejaw tendencji przeciwnej, mianowicie „okopania się” w tekście. Tyle tylko, że – podobnie jak w przypadku uniwersyteckiej nauki o literaturze – akurat te wpływy są mniej niż skromne. O dekonstrukcjonizmie znacznie częściej się mówi, niż z niego korzysta. Owszem, do słownika krytyków przeniknęły niektóre pojęcia o dekonstrukcjonistycznym rodowodzie (na przykład „suplement” i „suplementacja”). Odgrywają one jednak najczęściej rolę ornamentu lub też traktowane są jako takie same kategorie opisowe jak terminy strukturalistycznej proveniencji³³.

³⁰ *Ibidem*, s. 185.

³¹ Por. C.K. Stead, *The New Poetic*, London 1964.

³² O czołowej roli MSA we współczesnych studiach modernistycznych oraz prekursorskiej roli indywidualnych projektów krytycznych w odnowieniu zainteresowania modernizmem literackim pisze np. Michael Coyle w tekście *With a Plural Vengeance: Modernism as (Flaming) Brand* („Modernist Cultures” 2005, nr 1 (vol. 1), s. 15–16).

³³ D. Nowacki, K. Uniłowski, *Do czytelnika* [w:] *Była sobie krytyka... Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*, oprac. D. Nowacki, K. Uniłowski, Katowice 2003, s. 16. Por. także: „Po roku 1989 zmieniły się zasady funkcjonowania literatury, obraz rynku literackiego zaczął się coraz bardziej komplikować, urozmaicać [...]. Krytyka musiała oswoić nową sytuację, wzbogacić własne instrumentarium, tym bardziej że wypracowane wcześniej strategie interpretowania i wartościowania tekstów literackich okazały się zbyt mało elastyczne. Krytycy musieli opracować nowy katalog lekturowych instrukcji obsługi tekstów. W poszukiwaniu inspiracji penetrowano różne dziedziny humanistyki: filozofię, psychologię czy socjologię. Wiązało się to również z przerabianiem w naszym kraju po roku 1989 przyspieszonego kursu myśli pono-

Opisywane przez krytyków aktywnie uczestniczących w poszukiwaniu nowych języków krytycznych, czyli niejako od wewnątrz, ornamentacyjne splecenie dekonstrukcji i literatury nie mogło zaowocować – tak jak w ramach pisarstwa krytycznego Perloff, pisarstwa, które zarazem wsłuchuje się w lekcję amerykańskiej dekonstrukcji oraz stanowi kluczowy element odnowionych studiów nad modernizmem literackim – odrobieniem kluczowej lekcji współczesności, a mianowicie wykształceniem stylu lektury owocującego dalszym czytaniem w określony sposób³⁴.

Pora stać się stronnikiem jednego wiersza. W zakończeniu tego tekstu wypada wreszcie odsunąć się nieco od tła lektury na rzecz samej praktyki czytania, czyli wypowiedzieć kilka uwag o przyjemnych trudnościach, na jakie natrafia czytelnik utworu Marcina Świetlickiego *Tak, kawiarniany dekadentyzm*:

Tak, kawiarniany dekadentyzm,
upiorne kołysanki wprowadzające w
odrętwienie – to robię, mam to
szczęście, mam tę
nadzieję.

I póki nie pojawi się rumiany prześladowca
(tak sobie śmierć zawsze wyobrażałem)
rasista ukierunkowany
na moją rasę, póki jeszcze
mnie nie namierzył,

będę mruczał
upiorne kołysanki, świecie zaśnij
wreszcie, zdrętwiej, zemdlej
i nie rań więcej³⁵.

Temat tego wiersza jest łatwo rozpoznawalny, bez trudu daje się go osadzić także zarówno w podstawowych perypetiach bohatera lirycznego twórczości poetyckiej Marcina Świetlickiego, jak i w prototypowej sytuacji bohatera jego kryminalnych powieści, Mistrza, przesiadującego w biurze (nie bez znaczenia

wczesnej. Pisma Derridy, Baudrillarda, Foucaulta, Lacana czy Baumana stały się niemalże lekturami obowiązkowymi dla krytyków, szczególnie tych należących do młodszych pokoleń. Inna sprawa, że fascynacje odkrywanymi właśnie narzędziami krytycznoliterackimi często przybierały formę fatalnego, acz krótkotrwałego, zauroczenia. Z dwóch najwyrazistszych, często stosowanych przez krytykę w latach dziewięćdziesiątych metodologii, czyli dekonstrukcjonizmu i feminizmu, ostała się ta druga, a dekonstrukcjonizm umarł śmiercią naturalną w wieku wczesnomłodzieńczym” (R. Ostaszewski, *Fortece i przesmyki. O gettowości w krytyce literackiej*, „Opcje” 2001, nr 5, s. 9).

³⁴ Od roku 2003 oczywiście sporo się zmieniło – zostały opublikowane znakomite książki Jacka Gutorowa (*Urwany ślad* oraz *Księga zakładek*), Joanny Mueller (*Stratygrafie*) czy Kacpra Bartczaka (*Świat nie scalony*) – zarazem starające się lekcję dekonstrukcji niespiesznie odrobić, jak i pytające o konsekwencje tejże lekcji dla stylu lektury współczesnej poezji polskiej.

³⁵ M. Świetlicki, *Tak, kawiarniany dekadentyzm* (z tomu *Muzyka środka*, 2006) [w:] *idem, Wiersze*, Kraków 2011, s. 405.

byłby tu zapewne również wątek biograficzny). Jednym słowem, „kawiarniany dekadentyzm”, który zawsze oznacza uparte mruczenie piosenki „przeciw” – przeciw unieruchomieniu, przeciw nieczynności w świecie „rumianych prześladowców”.

Konwersacyjny styl tego wiersza, wręcz nachalnie funkcjonująca jednostkowa perspektywa podmiotu lirycznego sprawiają, że niechybnie rozczarowany poczuje się każdy interpretator, który zechciałby się doszukiwać symbolicznej struktury w utworze (świat to ten świat, „rumiany prześladowca” – śmierć także skrojony jest na miarę wyobrażeń tego, a nie innego bohatera). Nie ma wyjścia – trzeba się pogodzić ze znaczeniem dosłownym.

I wydaje się, że utwór *Tak, kawiarniany dekadentyzm* opowiada po raz kolejny – według wpływowej formuły Piotra Śliwińskiego – historię zaangażowanego outsidera, który angażuje się po stronie pewnego modelu poezji, „poezji uczestniczącej” (upodrzedniającej kontekst literacki na rzecz kontekstu egzystencjalnego). Wiersz Świetlickiego, gdyby zapytać o to, jak działa, a nie o to, co oznaczają kolejne zbitki słów, zaczyna jednak odsuwać się od „kawiarnianego dekadentyzmu”, tłumaczyć go na inny język „odrętwienia”. Łatwo zauważyć, że jedna tylko fraza zostaje w ramach tych trzech strof dokładnie powtórzona w nagłosie dwóch wersów („upiorne kołysanki”). Trudniej dostrzec, że w pierwszym przypadku fraza ta zostaje szybko – łatwo – stematyzowana w niemal czterech wersach (podpowiada zasadniczy temat, problem wiersza), natomiast w strofie ostatniej rozpisana jest na niespełna trzy wersy. (Dwie początkowe strofy liczą pięć wersów, strofa zamykająca wiersz krótsza jest o jeden wers – w efekcie mamy wrażenie, że w zakończeniu dokonano pewnego skrótu czy też ucięcia; być może także ten skrót z ostatniej strofy pozwala, zachęca do stawiania pytań domkniętej strukturze zdań poprzednich strof: gdyby wszystkie miały cztery wersy, dwie pierwsze załamywałyby się w toku przerzutniowym, redukując w ten sposób „nadzieję” i wskazując na pewnego rodzaju pospieszność – „póki jeszcze”).

Niby więc powtarzamy wciąż to samo, ale jednak analiza kompozycji wiersza ujawnia swoisty poślizg, liryczny poślizg. Przyjrzyjmy się dokładnie językowemu krajobrazowi ostatnich fraz:

[...] świecie zaśnij
wreszcie, zdrętwiej, zemdlej
i nie rań więcej.

Słowo „świecie” (nie świat – w końcu gdy mamy „świecie”, bliżej jest do „świecić”, a zatem – jak pisał niegdyś Marian Stala, zauważając, że nazwisko autora *Zimnych krajów* to dobre nazwisko dla poety – i do samego Świetlickiego; o uzasadnienie tej bliskości Marcina Świetlickiego spisującego *Muzykę środka* nachalnie dopytywać się nie powinniśmy) otwiera – w ramach spisane w ośmiu zaledwie wyrazach zaklęcia – grę aliteracyjnych powtórzeń. Powracają więc układy samogłosek już znanych (ze słowa „świecie” – jak we „wreszcie” czy „nie”), ale i ich modulacje (-wiej, -ej, -ij). Łatwo zauważyć, że

tylko wyraz „rań” nie zbliża się do tego swoiście Świetlickiego (przepraszam za neologizm) krajobrazu głoskowego. Ten krajobraz nie układa się w żadną domkniętą opowieść (o doświadczeniu podmiotowym, o takim czy innym przeżywaniu świata). Raczej wyznacza niedomknięte, nieokreślone ramy tego doświadczenia.

Sytuacja okazuje się jeszcze trudniejsza do (interpretacyjnego) rozstrzygnięcia, jeśli zauważyć, że Świetlicki „mruczy” swoją „upiorną kołysankę” nie do końca własnym głosem:

[...] tak jakbyś nie wiedział,
 że będziesz odtąd tylko na przemian raną i blizną
 [...] uśnij, zanim
 dopędzi cię ten żar,
 to światło, które cztery lata
 czyhało w pędzie, aż otworzysz oczy.

I może jeszcze wyraźniej:

[...] śpij, nie budź się, świegocze świt
 i szary szum sitowia szepcze cicho.
 [...] śpij; w ciszy, w świetle ostrym śpij,
 ze stołu krew spłynęła, lśnią czarne promienie
 okrągłych liter, zwrócone do wewnątrz. [...]

To oczywiście fragmenty utworów Stanisława Barańczaka – o niebagatelnych, także dla Świetlickiego tytułach – *Kołęda* i *Kołysanka* z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych³⁶. Zasadą struktury wiersza (na poziomie kompozycji, głoskowego skomplikowania, ale i w konstrukcji samego głosu) okazuje się powtórzenie, które pełni się w ramach tego wiersza do tego stopnia, że żadne rozstrzygnięcie, żadna stała pozycja nie jest możliwa.

Można oczywiście postawić zarzut, że w tego typu interpretacji nowokrytyczne *close reading* ma się dobrze³⁷, że ten styl lektury sprawdza się być może w bliskiej lekturze kilku wersów. To jednak konieczny początek – na przykład opowieści o *Wierszach* Marcina Świetlickiego, wstęp, który stać się

³⁶ Por. odpowiednio: S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006, s. 68 i 103–104.

³⁷ Ta uwaga otwiera zapewne pole dla koniecznego dopowiedzenia – znacznie jednak przekraczającego ramy tego krótkiego szkicu. Być może dobrym początkiem tego kierunku rozważań mogłoby się okazać zdanie Arta Bermiana, zwięźle podsumowującego przygody lekturowych praktyk amerykańskiej krytyki: „dekonstrukcja jest sceptyczną Nową Krytyką” (*idem, From the New Criticism to Deconstruction. The Reception of Structuralism and Post-Structuralism*, Urbana 1988, s. 278). Tę opowieść można by zacząć także, wskazując na dług, jaki pisarstwo Perloff zaciągnęło u Hugh Kennera – jako jednocześnie ucznia guru Nowej Krytyki Cleantha Brooksa oraz krytycznego tej szkoły komentatora: „poszukiwał nie tego, co centralne, ale tego, co wprowadza różnicę” (M. Perloff, *Hugh Kenner and The Invention of Modernism*, „Modernism/modernity” 2005, nr 12 (vol. 3), s. 465).

może obietnicą ustalenia roli, zasięgu tego typu struktur znaczeń w całej twórczości autora *Muzyki środka*. Co więcej, ten styl lektury pozwala nie tyle zdać relację z tematów celowo dosłownej poezji współczesnej, ile obiecuje współuczestnictwo w akcji wiersza, w procesie, w którego trakcie poeta reaguje na rzeczy będące w jego otoczeniu.

Słowa kluczowe: krytyka literacka, poezja współczesna, modernizm, późny modernizm, interpretacja, literary criticism, contemporary poetry, modernism, late modernism, interpretation

***HOW TO READ CONTEMPORARY POETRY
IN A CONTEMPORARY WAY? A FEW REMARKS ABOUT
THE CRITICAL STRATEGY OF MARJORIE PERLOFF
SUMMARY***

The article constitutes an attempt to pose a question regarding the modes of reading contemporary poetry; at the same time, it ought to be noted that the term contemporary literature is understood broadly and it denotes primarily changes in the modernist and late-modernist literature. It is, on the one hand, the critical writings of Marjorie Perloff – described here against the background of the adventures of the American criticism of the 20th and 21st century, and on the other, a reading of Marcin Świetlicki's single poem *Tak, kawiarniany dekadentyzm* – that proved to be convenient fields to pose the above question. The thesis concerning the exhaustion of the intentional critical style and mode of symbolist exegesis is accompanied by an attempt to reconstruct the principles which would make it possible in contemporary times to read closely a work of poetry.